

ROBERT ADAM: LA CREACIÓN DE UN NUEVO ESTILO EN LA ROMA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Por LILIA MAURE RUBIO



Robert Adam: *Kedleston Hall*, atrio, c. 1761. La decoración, la iluminación cenital de este gran vestíbulo y su solución espacial son una referencia obvia a ciertos espacios de la antigüedad romana visitados por el arquitecto, entre ellos los cripto-pórticos y algunas tumbas.

Robert Adam, arquitecto escocés asentado en Inglaterra tras la realización del *Grand Tour*, es uno de los mejores representantes de la arquitectura de la Ilustración inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Su obra, basada en una libre interpretación de la arquitectura de la antigüedad, supuso la superación del estilo

y la teoría del entonces reinante neo-palladianismo –movimiento arquitectónico desarrollado en Gran Bretaña durante la primera mitad del siglo–, estableciendo a partir de 1758 una alternativa innovadora inmersa en un momento histórico caracterizado por la nueva *sensibilidad iluminista*.



G.-P. Pannini, *Capriccio arquitectónico*, 1716.

Amigo de Piranesi y discípulo de Clérissseau, el gran pintor-arquitecto francés, Robert Adam tuvo a su regreso a Inglaterra a finales de los cincuenta una de las mejores acogidas que artista alguno pudo imaginar. Durante la década de los sesenta y de los setenta, fue uno de los arquitectos más influyentes en Inglaterra, ejecutando un gran número de obras a pesar de la escasez de encargos del momento y de la ausencia de promociones reales durante el periodo.

Su arquitectura, fundamentada en la resolución de la tipología residencial, tanto a través de la creación de casas de campo, *country-houses*, como de vivienda colectiva urbana, conllevó la ruptura con las frías y austeras formas de la ya decadente escuela de Burlington –los neo-palladianos ingleses del siglo XVIII–; a su vez se impuso como el estandarte de la libertad creadora del artista iluminista, independizando la creación arquitectónica de las restricciones impuestas por la tradística renacentista. Su obra, muy personal y de gran originalidad, supo retomar de la arquitectura antigua y moderna aquellos episodios arquitectónicos que la cualificaron, incorporándolos libremente en sus composiciones, creando, de este modo, un nuevo lenguaje arquitectónico.

Hasta el siglo XVIII el arquitecto había seguido los dictados de la doctrina clásica mientras que a par-

tir de entonces obedeció las imposiciones de su propia razón en justa correspondencia con el Iluminismo imperante. La nueva visión del mundo que el pensamiento iluminista presentaba, supuso una serie de cambios que en el campo artístico dieron lugar a la *relatividad estética* moderna. A través de sus grandes pensadores, Inglaterra contribuyó de una forma prioritaria al establecimiento de una nueva *sensibilidad*, base de la teoría artística contemporánea. La *sensibilidad* venía asociada para los ilustrados al conocimiento: el acceso a la realidad natural se producía a través de una toma de conciencia intelectual de la misma en la que se involucraba directamente lo sensitivo.

La experiencia y la concienciación racional supusieron el fundamento de las búsquedas iluministas que contribuyeron de forma directa a los cambios estéticos del siglo. Lo subjetivo, en el ambiente artístico e intelectual del empirismo británico, dio rienda suelta a la *imaginación* como nuevo motor de la creación artística.

A la libertad que imponía la nueva aproximación subjetiva al mundo debemos añadir el desarrollo de un nuevo concepto, el de la tolerancia. La doctrina de la tolerancia se convirtió en la base de la Ilustración tanto en Inglaterra como en Francia. Pero fue sin embargo el pensamiento británico el que abrió la actividad artística hacia esta tolerancia –más claramente aceptada por el pensamiento europeo en otros campos– dando lugar a la aparición de conceptos como *gusto*, *imaginación*, *genio*, *placer estético*, *emoción*... propios de esta nueva *sensibilidad estética*. Las categorías artísticas de lo *sublime*, lo *original*..., implícitas en la nueva *sensibilidad*, llevaron la creación hacia derroteros que superaban las restricciones de la tradición clasicista.

Es también necesario recordar el trascendental papel jugado en Inglaterra por el científico y arquitecto Christopher Wren quien ya en el siglo XVII dio lugar a un cierto eclecticismo arquitectónico a través de un lenguaje crítico basado en una subjetividad estética. En él, el racionalismo y la sensibilidad se sintetizaron adelantándose a lo que iba a ser el desarrollo de la teoría arquitectónica a lo largo del siglo XVIII¹.

El gran problema del nuevo siglo fue poder compaginar la doctrina clásica heredada y la nueva *sensibilidad*; la razón se oponía al sentimiento, las reglas a la libertad y la objetividad a la subjetividad. El rechazo al poder absoluto de las reglas de la doctrina clásica fue iniciado en Francia por Claude Perrault en el ambiente de la *Querelle* entre pro-antiguos y modernos durante el reinado de Luis XIV. En Inglaterra, y casi contemporáneamente, Wren desvinculó el lenguaje arquitectónico de contenido trascendental alguno, aunque no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando podamos ver las consecuencias más inmediatas de esa anticipada modernidad. A modo de paréntesis y durante la primera mitad del siglo se produjo en Gran Bretaña un movimiento, un nuevo palladianismo que, por un lado, suponía un cierto retroceso en la evolución de la arquitectura y, por otro, conllevaba la depuración de los aspectos más barrocos de la producción arquitectónica europea. A pesar de que este neo-palladianismo recuperó las bases pitagórico-platónicas de la tradición clasicista, la modernidad, como impulsora de un mundo de sensibilidades nuevas, estaba ya en marcha.



C.-L. Clérissseau: *Arco Triunfal y Tumba en St. Rémy*, 1769.

LOS ANTECEDENTES

Los neo-palladianos no aceptaron el rechazo que tanto Wren como sus discípulos Nicholas Hawksmoor y John Vanbrugh llevaron a cabo de los estándares objetivos, absolutos, de la belleza clásica que habían caracterizado la tradición renacentista. Este movimiento arquitectónico, ligado al iluminismo ideológico de los nobles *whigs*, tuvo en los principios filosóficos de Shaftesbury la base teórica que avaló un nuevo regreso a la Antigüedad. La visión que el filósofo tenía del mundo era básicamente estética. Consideraba que su armonía no era más que el resultado del orden que la naturaleza mostraba a través de las proporciones. Como parte de ese mundo natural, el hombre podía experimentar intuitivamente la belleza producida por esa armonía y trasladarla al plano artístico. La equiparación entre ética y estética promulgada por Shaftesbury, a través de la correlación entre orden natural y humano, se constituyó en el objetivo del neo-palladianismo. El nuevo neo-platonismo que, inherente a la filosofía de Shaftesbury, caracterizó el neo-palladianismo inglés, recuperó las proporciones clásicas como base de la armonía pitagórica, así como el sencillo lenguaje usado por Palladio en sus villas renacentistas. El neo-palladianismo rechazó del barroco su abigarramiento decorativo y su desintegración compositiva; su fuerte purismo eliminó todo aquello que se alejaba de los tres órdenes clásicos por excelencia, el dórico, el jónico y el corintio. A pesar del aparente retroceso los neo-palladianos se adelantaron a la simplificación formal que posteriormente caracterizó el desarrollo del neoclasicismo. Sus villas servían a la vez como apoyo para el nuevo revival de la ideología romana de la vida en el campo: nobles, intelectuales, aristócratas... levantaron sus *country-houses* a la manera palladiana, idealizando una forma de vida basada en los textos de Horacio,

Virgilio y Plinio. Para estos *whigs* Palladio era el gran restaurador, el gran intérprete de la vida en la villa.

Sin embargo, la nueva ideología iniciada con Wren en el siglo XVII fue retomada a mediados del XVIII cuando tanto la aportación teórica de los filósofos británicos como la amplia divulgación de las formas de la antigüedad difundidas por los intrépidos viajeros, desarrollaron un nuevo rechazo de las reglas recuperadas por el neo-palladianismo e hicieron que los arquitectos desearan seguir los enunciados de su propia sensibilidad; Robert Adam fue un buen ejemplo de ello. Su obra versa en torno a dos conceptos aparentemente opuestos que caracterizaron el pensamiento de la época, la razón y los sentimientos. La adquisición de las ideas a través de las impresiones sensitivas se encuentra en la base de toda la reflexión británica: frente al concepto clásico de belleza como cualidad inherente al objeto, el concepto iluminista de belleza como categoría artística relacionada con el sentimiento. Las reglas artísticas perdían su objetividad en un momento en el que los libros de viaje muestran una Antigüedad que no responde a las categorías establecidas durante el Renacimiento. La arbitrariedad de sus formas, la libertad de su lenguaje, mostraban la relatividad de sus principios estéticos dando el empuje definitivo a la anhelada libertad artística.

Aunque no podemos decir en ningún momento que Robert Adam fuera un pensador, sí es cierto, sin embargo, que supo unir sus inquietudes y sus intuiciones a las reflexiones ideológicas que fueron progresivamente dando pie al iluminismo arquitectónico europeo. Su relación con Henry Home, Lord Kames, autor de los *Elements of Criticism*, y con el pintor retratista Allan Ramsay, quien escribiese el *Dialogue on Taste*, todos ellos pertenecientes al pensamiento escocés, condicionó en gran parte la trayectoria teórico-profesional de Adam.

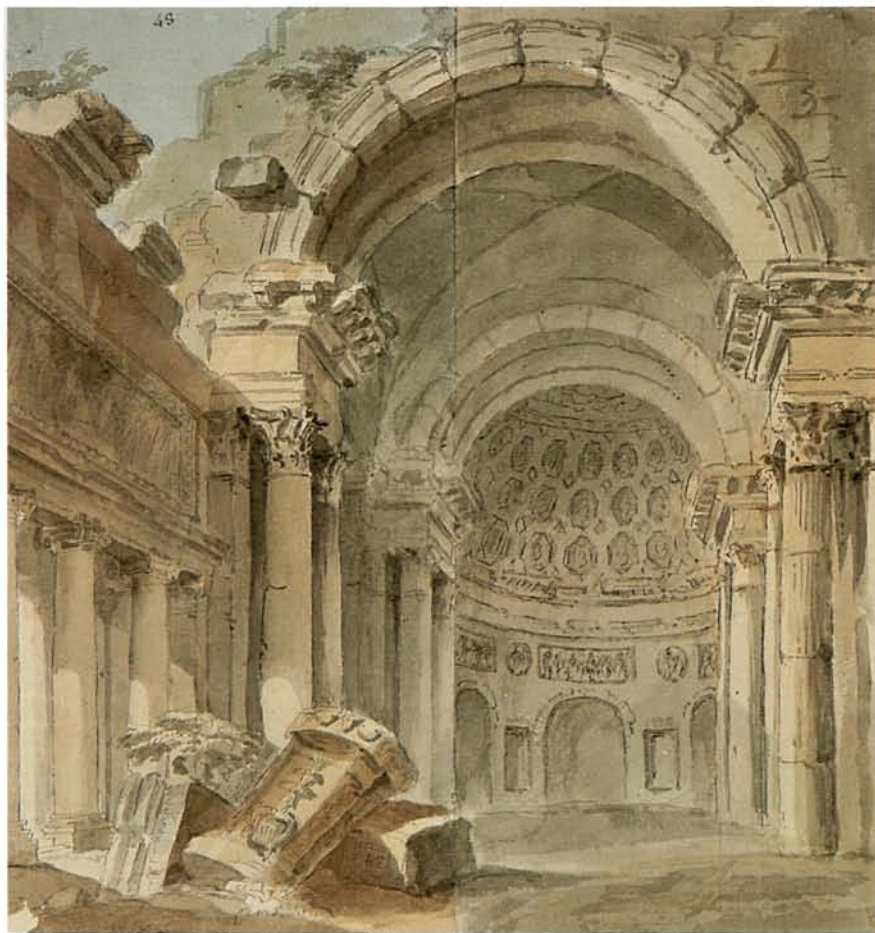


Robert Adam: estudio de ruinas realizado durante su estancia en Italia. Soane Museum, Londres. (Foto: G. Butler). Espacios cupulados, sistemas de columnas a modo de membranas permeables que definen el espacio, son elementos que Adam traspondrá a su obra.

Lord Kames fue el receptor de las confidencias profesionales de Robert Adam quien, a su vez, recibió la influencia de los enunciados emitidos en su ensayo por el estudioso escocés. Kames sentó, junto a otros pensadores británicos de la época, las bases de la nueva relatividad estética; en sus «Elementos de la Crítica» de 1761 avaló la libertad compositiva mediante el ataque a los conceptos clásicos que el neo-palladianismo había recuperado a partir de la segunda década del siglo. A su vez Allan Ramsay, cuyos retratos le habían conferido ya gran fama y que había publicado de forma anónima en 1755 su «Diálogo sobre el Gusto», ejerció una clara influencia sobre Adam con quien coincidió en Roma durante los años de la estancia de éste.

Allan Ramsay, al igual que Robert Adam, pertenecía a una familia del círculo intelectual más representativo de la Escocia de la primera mitad del siglo. Amigo del filósofo David Hume, Ramsay² estableció en el citado *Diálogo* una reflexión crítica sobre los principios teóricos de la producción artística; hacía hincapié en la discrepancia existente entre los modos clásicos de creación retomados por los neo-palladianos y los nuevos intentos que, utilizando las formas

clásicas, se alejaban de las restricciones de la tratadística. Partiendo de una diferenciación entre lo que deben ser los objetos del juicio y los del gusto —o los del sentimiento—, rechaza los enunciados de Shaftesbury que sustentaron las bases del neo-palladianismo británico. Para Ramsay la belleza caía en el campo del gusto y no existían reglas o estándares artísticos que la justificasen. Lo único objetivo de la belleza, Ramsay nos aclara, son sus efectos. Aunque rechaza la posibilidad de definir estándar alguno de belleza —no aceptando por lo tanto el mítico valor de las proporciones—, sí acepta la interferencia de la educación y del hábito en su apreciación. Frente al concepto de belleza universal Ramsay contrapone el concepto de universalidad de la fuerza del placer, desanimando a los estudiosos a seguir intentando encontrar algo tan efímero como los supuestos principios universales que la causan. Ramsay insiste en que los sentimientos de placer, o rechazo, se conducen enteramente por la costumbre, incluso en oposición a lo que es útil y apropiado; véase la reutilización de los pórticos antiguos en las obras de los neo-palladianos que oscurecen los interiores en pro de un cierto «encantamiento» artístico³.



Robert Adam: estudio de ruinas llevado a cabo en su estancia en Italia. Soane Museum. (Foto: G. Butler). La importancia del espacio abovedado y la articulación de formas espaciales diversas serán una constante en la búsqueda arquitectónica de Adam.

Allan Ramsay y Robert Adam reafirmaron su amistad al coincidir entre 1755 y 1757 en Roma, momento en el que, podemos decir, se gesta el llamado *estilo Adam*. Ramsay, hombre de gran cultura así como gran viajero, había estado ya en Italia entre 1736 y 1738, volviendo más tarde en diversas ocasiones. Su interés por la arqueología lo llevó al estudio de los restos existentes y a dibujar algunas de las antigüedades analizadas, encontrándolo en ocasiones en compañía de Adam haciendo levantamientos de la antigüedad romana. Fue Ramsay quien aconsejó a Adam quedarse en Londres a la finalización del *Grand Tour*, y no regresar a su tierra natal. Parece ser que fue también debido a una conversación entre estos dos artistas y el *dilettante* Robert Wood, amigo del pintor y autor de los estudios de las ruinas de Palmyra y Baalbeck⁴, cuando Robert Adam concibiese la realización de una colosal obra sobre sus estudios de la antigüedad —inicialmente pensada como una revisión del estudio de Desgodetz y que sería finalmente el levantamiento del palacio de Spalato— como el mejor instrumento de propaganda a su regreso a Inglaterra⁵.

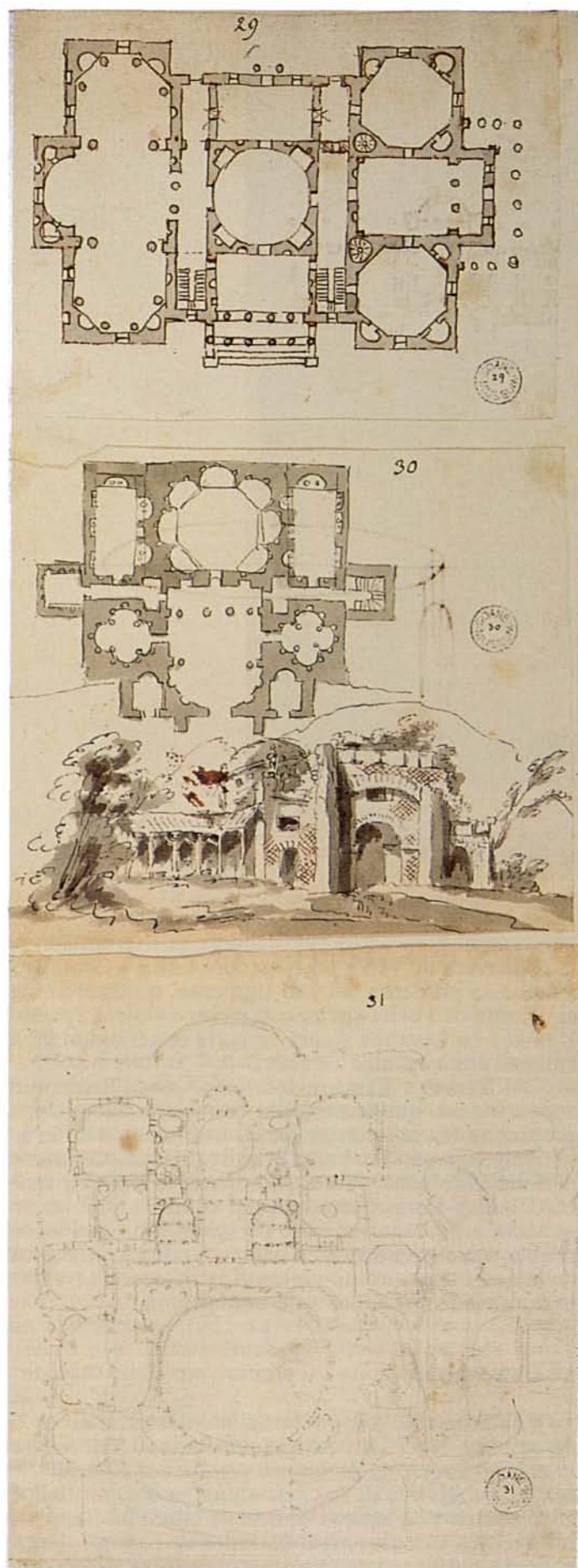
No hay duda de que en la base de la producción artística que Ramsay dedicara a las ruinas se encuentra el estilo de Clérissieu. Si para Ramsay la educación formaba parte de la formación del artista, para su joven amigo Robert era el deseo de educar el gusto mediante el estudio de la antigüedad lo que lo llevó a emprender el *Grand Tour*⁶. Éste se iniciaba en Edim-

burgo en el otoño de 1754, dándose por terminado en la primavera de 1757, no llegando Adam a Gran Bretaña hasta primeros del año siguiente, tras realizar en el camino de vuelta su famoso y breve viaje a Spalato. Una vez en Londres Adam se vería beneficiado de la amistad con el pintor escocés.

Si Kames y Ramsay dotaron al joven Robert del apoyo teórico que le permitió cortar con las ataduras propias de la tradición en pro de una libre creación artística, sentando las bases arquitectónicas del nuevo período iluminista, fueron el arquitecto y pintor francés Charles-Louis Clérissieu así como el también arquitecto y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi quienes lo adentraron en el estudio de la antigüedad de la que estos autores supieron establecer una visión libre, novedosa y sobre todo muy personal.

ADAM EN ROMA

Su recorrido por el continente comenzaba el 28 de octubre de 1754, pasando por París, donde en noviembre conoció al dibujante y grabador Charles-Nicolas Cochin, uno de los más claros oponentes del rococó, quien por aquella época ya había iniciado sus influyentes artículos en el *Mercur de France*, y acababa de publicar sus *Observations* sobre Herculano adonde había acudido acompañando al Marqués de Marigny en su *Grand Tour* de 1750; sin embargo,



Robert Adam: estudios académicos realizados durante su estancia en Italia. Soane Museum, Londres. (Foto: G. Butler).

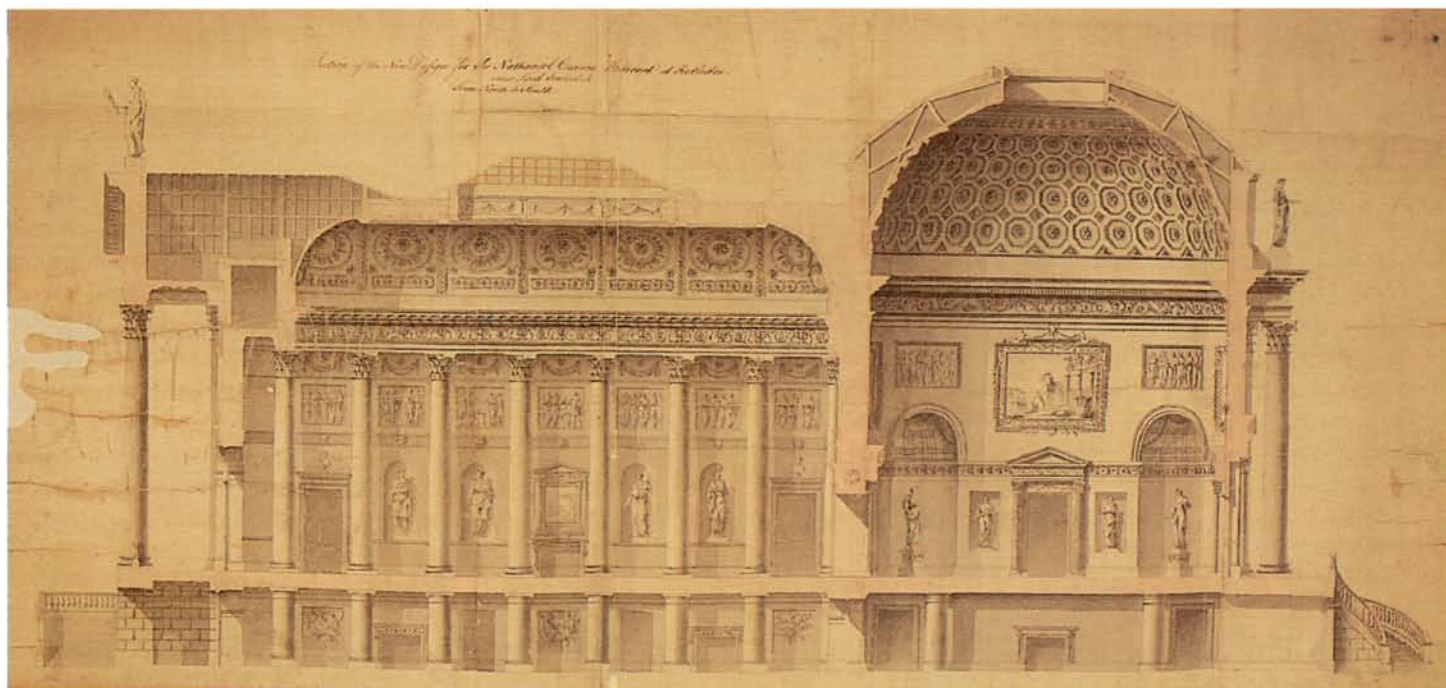
Adam no supo establecer relación alguna con el pintor⁷. Más tarde lo encontramos en Arlés y Nîmes, visitando las estructuras romanas. De Niza cruzó a Génova y en enero de 1755 y en la ciudad de Florencia Adam entró en contacto con el arquitecto francés Clérissseau quien, a partir de este momento, sería su fiel acompañante y su gran instructor.

Charles-Louis Clérissseau estudió arquitectura en la *Académie Royale d'Architecture*; alumno de Boffrand en 1745, ganó el *Grand Prix de Rome* en septiembre de 1746, aunque no fue a Roma hasta mayo de 1749⁸. Entre 1746 y 1749 pudo haber asistido a la recientemente inaugurada *Ecole des Arts* de J.-F. Blondel. En Roma, y bajo la influencia del famoso pintor de *vedute* italiano Giovanni Paolo Pannini, profesor de perspectiva de la Academia Francesa, Clérissseau comenzó a pintar las ruinas romanas. De Pannini Clérissseau aprendió a reproducir con gran exactitud la imagen que la ruina presentaba. Sus primeros años en la Academia, en el Palazzo Mancini, coincidieron con el celebrado *Grand Tour* de M. de Vandières –posterior Marqués de Marigny– quien, bajo la guía de Cochin, Leblanc y Soufflot, llevó a cabo, a la manera de los ingleses, su viaje por Italia con el fin de educar su gusto visitando las antigüedades de Roma y Nápoles. El grupo, claramente antibarroco, buscó, en arquitectura, todo aquello que presentaba pureza de formas, centrando su atención en la antigüedad así como en Palladio. La Academia que Soufflot encontró en este viaje no tenía mucho que ver con la que dejase en su estancia de 1739. Los jóvenes estudiantes, inmersos en el ambiente experimentalista que conllevaba el nuevo renacer de la antigüedad, rechazaban las formas prevalecientes en pro de una mayor libertad artística. Esta visita pudo confirmar a Clérissseau su actitud más arqueológica hacia la ruina –frente a una visión más pictórica de los italianos de la primera mitad del siglo– así como marcar en Francia el inicio del neoclasicismo.

Clérissseau fue tomado como cicerone por diferentes jóvenes artistas europeos, entre ellos el también británico William Chambers, a quienes adiestraría en la ciencia de la perspectiva y de la acuarela y en el conocimiento de lo antiguo. En aquel momento, su pintura, aunque debía algo a Pannini, había desarrollado un estilo más libre, más personal, de reproducir los restos arqueológicos; una interpretación de la Antigüedad llevada por un sentimiento artístico que lo aproximaba a la personal visión de su amigo Piranesi.

Clérissseau, hombre de gran ingenio, según las palabras del propio Adam, transmitió al joven arquitecto su especial visión de la arquitectura antigua, una visión libre, poco condicionada, de los elementos que restaban de la antigüedad romana. Sin embargo, Clérissseau supo dotar a sus dibujos de una sensibilidad y una maestría capaces de atraer el interés y la inquietud de su discípulo. La antigüedad le servía a Clérissseau como elemento de inspiración artística, tal cual se recoge en su numerosa obra pictórica. Para Adam, esa antigüedad, vista a través de Clérissseau, serviría como fuente de inspiración arquitectónica⁹.

Adam, que ya había demostrado en sus años de juventud en Edimburgo su destreza en la pintura de paisaje, es lógico que intentase dar continuidad a esta habilidad, mejorándola, durante su estancia en Roma, para lo cual contaría entre otros con Clérissseau. En febrero de 1755 Adam llegaba a la ciudad, donde lo esperaba el arquitecto francés; durante los primeros me-



Robert Adam: *Kedleston Hall*, sección, c. 1760. Soane Museum, Londres. (Foto: G. Butler). La sistematización llevada a cabo por Adam en la obra palladiana de Paine es uno de los mejores ejemplos de creación espacial iluminista: concatenación de tres estructuras distintas y formalmente diversas, el pórtico de acceso en la fachada norte –como herencia de Paine–, el gran atrio corintio con iluminación cenital –posteriormente resuelta mediante tres óculos– y el salón, a modo de rotonda cubierta por una cúpula, que exteriormente se cierra por el arco de triunfo al que se yuxtapone una escalera convexa.

ses Robert dibujó, junto a su maestro, no solo edificios de la Roma antigua, sus termas, sus foros, sus villas, con todos sus detalles decorativos, sino edificios modernos como la villa Madama o el palacio Farnese. Fue el pintor francés Laurent Pecheux quien, además de enseñarle las técnicas del dibujo y adentrarle en las enseñanzas de la Academia Francesa, lo acompañara habitualmente, junto a Clérissieu, en sus estudios por la ciudad. A través de Clérissieu, Adam conoció a Piranesi en junio de ese mismo año: su relación se mantendría no solo durante su estancia en Roma sino incluso a su regreso a Inglaterra –aunque no se volviesen a ver con posterioridad a la primavera de 1757–¹⁰.

Piranesi ya era por aquel entonces una persona muy reconocida por sus publicaciones: *Prima parte d'architettura e prospettive* de 1743, los *Capricci* de 1744-45, las *Carceri* de 1745, y la *Antichità romane dei tempi della Repubblica e dei primi imperatori* de 1748 y se encontraba en plena gestación de su gran obra *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani*.

Adam alternó sus excursiones en busca de la antigüedad unas veces en la compañía de Piranesi y otras en la de Allan Ramsay. Clérissieu fue sin embargo el eterno inseparable –sin olvidar al pintor francés Laurent Pécheux a quien Adam consideraba, dándole el mismo trato que a Piranesi y a Clérissieu, su «amigo te e instructor»–.

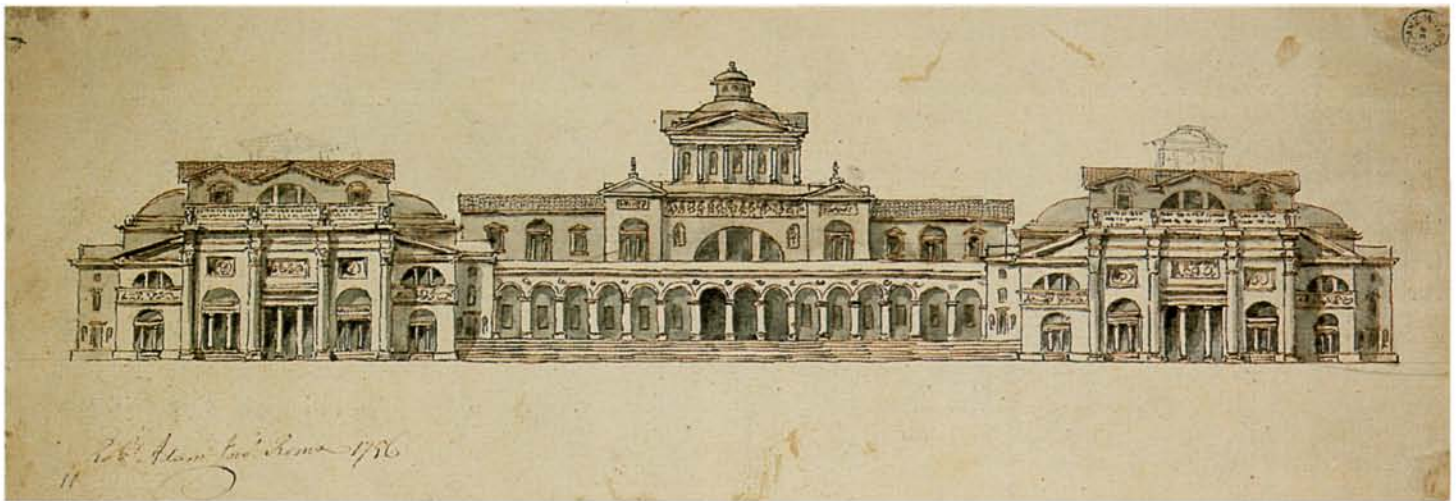
Durante sus dos primeros años de aprendizaje, Clérissieu no permitió a Adam la invención o libre interpretación de las ruinas, obligándole al estudio de los detalles de éstas para adquirir un correcto conocimiento de la antigüedad así como para mejorar su destreza en el dibujo. No será hasta el último período de su estancia en Roma cuando veamos a Adam recreán-

dose en la composición libre de arquitecturas antiguas.

Adam, a diferencia especialmente de Clérissieu, supo trasladar a la creación arquitectónica el nuevo estilo que de una forma progresiva se fue configurando en él a través del estudio de la arquitectura antigua; sus elementos –en algunos casos interpretaciones dadas por la arquitectura moderna, es decir, por el Renacimiento–, fueron libremente combinados e integrados en las soluciones proyectadas tanto en sus edificios fantásticos como en sus encargos posteriores, a su regreso a Inglaterra. De todas las estructuras de la antigüedad, las termas romanas fueron las que mayor impacto causaron en el joven arquitecto. Su monumentalidad, tanto por sus dimensiones como por su grandeza, condujeron a Adam a la realización de levantamientos de estas tipologías, para lo cual se apoyó en los estudios previos tanto de Palladio como del neo-palladiano Lord Burlington.

Fue probablemente Piranesi, con el que Adam visitase las Termas de Caracalla, quien le transmitiera la emoción inherente a la grandiosidad de estos espacios; su sistematización, la concatenación de sus diversas estancias de diferentes formas geométricas y la dependencia de los elementos arquitectónicos de estas soluciones, son las búsquedas experimentales que definen la otra gráfica del italiano y la obra arquitectónica del escocés.

Aunque, siguiendo el consejo de sus amigos británicos Allan Ramsay y Robert Wood, Adam había decidido llevar a cabo una nueva edición de *Les Edifices Antiques de Rome*, la profundidad de la tarea en relación con el período de su estancia en la ciudad lo persuadió para abandonar el proyecto en favor de una publicación menos ambiciosa sobre las termas romanas



Robert Adam: estudios académicos llevados a cabo en su estancia en Italia. Elevación de un gran edificio público. Soane Museum, Londres. (Foto: G. Butler).

de Diocleciano y Caracalla, de las cuales ya habían realizado bastantes dibujos. En abril de 1757 los estudios de las Termas ya estaban concluidos; las perspectivas debieron de ser en su totalidad ejecutadas por Clérissieu¹¹. La destreza de Adam ya era en aquel momento comparable a la de su mentor, pero la envergadura de la propuesta hacía indispensable la colaboración del excelente pintor.

El interés de Adam por la arquitectura doméstica antigua lo llevó, junto a Clérissieu, a Nápoles, donde visitó las recién iniciadas excavaciones de Pompeya así como las de Herculano. A este interés obedece igualmente el estudio y mediciones llevadas a cabo en Villa Adriana. Si las Termas se mostraban como una de las estructuras romanas de mayor grandiosidad, la Villa Adriana en Tívoli suponía uno de los mejores ejemplos existentes de la forma residencial. En marzo de 1756 Adam contrató a un equipo de delineantes, entre los que se encontraban Laurent-Benoit Dewez y Agostino Brunias, para llevar a cabo los estudios precisos de la citada villa de la que Robert realizaría sus propios dibujos. Villa Adriana podía formar parte de la publicación que Adam proyectara y que finalmente nunca vio la luz al ser sustituida por un nuevo proyecto, el levantamiento de las ruinas del palacio del emperador Diocleciano en Spalato, actual Split.

Si bien es cierto que fueron varias las aportaciones del grupo de Adam en la toma de datos y realización de dibujos, también lo es el hecho de que el grueso de esta producción fue obra, en primer lugar de Clérissieu, y en segundo lugar del propio Adam. Asimismo es plausible la colaboración puntual de Pechoux y de Ramsay pero, finalmente, la obra que constituye las diversas colecciones existentes hoy en Gran Bretaña, perteneciente al período de Adam en Italia, presenta una homogeneidad que obedece a la clara influencia del maestro, el arquitecto Clérissieu.

Clérissieu fue una figura trascendental en la asunción de la antigüedad como base de una nueva alternativa artística. Su aportación gráfica así como sus enseñanzas contribuyeron de una forma directa al asentamiento de un nuevo sistema formal base de la arquitectura del nuevo período iluminista. Sin embargo, la mayor aportación de Clérissieu fue su capacidad de generar un nuevo sentimiento en la interpretación de la

antigüedad, una mayor libertad en la visión, algo romántica, de las ruinas. El estudio y conocimiento de éstas le permitió la licencia en la divulgación de sus formas, de sus elementos. Fue Clérissieu y no Piranesi quien condujo a Adam a ver en la antigüedad un nuevo medio —que no un modelo— de inspiración. Fue Clérissieu quien lo formó en el conocimiento de las formas antiguas, de sus elementos, y quien lo adentró en la comprensión de la arquitectura moderna, es decir, en la reutilización que los renacentistas hicieron de la antigüedad.

Adam, con un claro dominio de las formas de la antigüedad e imbuido de su espíritu clásico, ya estaba preparado para abordar otro tipo de planteamientos que fuesen más allá de la libre interpretación del mundo romano. Bajo la tutela de Clérissieu, durante el último período de su estancia romana llevó a cabo una serie de propuestas de arquitectura que podríamos clasificar, atendiendo a sus dimensiones, en proyectos de pequeña escala e invenciones de grandes tipologías. Los primeros, partiendo de la antigüedad, presentan una sistematización similar a los experimentos espaciales llevados a cabo en el manierismo italiano —concatenación de espacios formalmente variados, agregación compositiva...— y que fueron también práctica habitual en la década de los cuarenta en el seno de la Academia Francesa en Roma. Los segundos, proyectos a gran escala, en respuesta a tipologías iluministas, son proyectos fantásticos que, a pesar de sus claras referencias a la antigüedad en cuanto a la utilización de elementos extraídos de ella, se encuentran más próximos a la concepción de grandiosidad que Adam veía en la obra, tan admirada por él, de Vanbrugh.

Los estudios realizados por Giovanni Battista Montano de las ruinas clásicas anticipaban la libre interpretación que tanto Adam como los jóvenes artistas de la Academia Francesa estaban llevando a cabo. Sus complejas sistematizaciones, sus soluciones estructurales, pudieron servir de ayuda a Adam —que además adquirió parte de la obra dibujada del arquitecto milanés— en su visión de lo antiguo.

Sin embargo, se ha dicho en diversas ocasiones que en la relación de Robert Adam con Piranesi se establece la base del neoclasicismo desarrollado en Inglaterra a partir de la llegada de Adam al país. Ciertamente



Robert Adam: *Kedleston Hall*, alzado sur, c. 1761. Compleja yuxtaposición de elementos tipológicos distintos así como de formas geométricas que fuerzan las relaciones plano-convexas de la fachada.

es que el estilo de Adam fue definiéndose a lo largo de sus dos primeras décadas de actividad profesional en Gran Bretaña. Durante los sesenta su obra consistió fundamentalmente en la transformación parcial, o terminación, de algunas de las *country-houses* levantadas por los neo-palladianos de la época; en ella se aprecia la puesta en práctica de las enseñanzas romanas, en cuanto a concatenación espacial, utilización variada de elementos diversos de la historia de la arquitectura, definición estilística de sus interiores..., de lo que es un buen ejemplo *Kedleston Hall*. En la década posterior surgen los encargos de vivienda colectiva donde Adam incorpora un estilo decorativo más refinado que sí puede tener un cierto apoyo en la obra publicada de Piranesi. Pero, en definitiva, vinieran de donde viniesen las formas que servían de inspiración al arquitecto escocés, éste siempre sabía dotarlas de un carácter propio de gran elegancia y delicadeza, un carácter que las hizo ser aceptadas como pertenecientes al *estilo Adam*.

La relación personal entre estos dos autores del cambio formal llevado a cabo durante la segunda mitad del siglo XVIII quedó patente en la referencia gráfica que el italiano hiciese del inglés en dos de sus publicaciones. Entre los monumentos de la Vía Appia —que visitara con él— retomados en uno de los frontispicios del segundo volumen de *Le antichità romane* de 1756 aparece una inscripción dedicada a *Robert Adam arquitecto escocés*; igualmente Piranesi prometió ya,

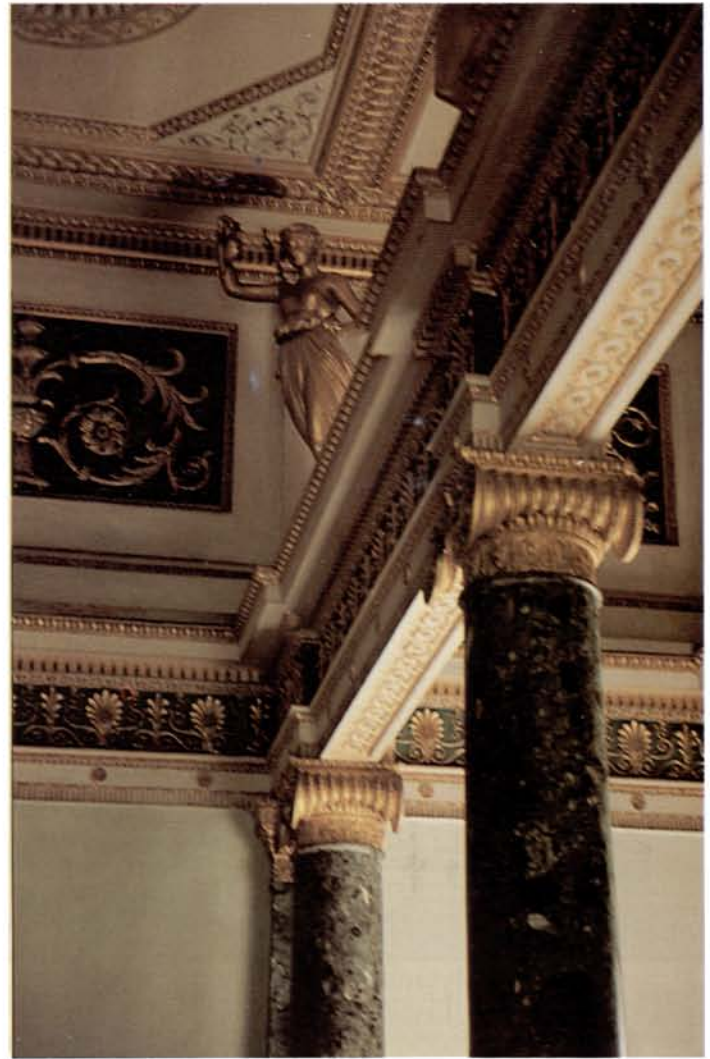
en fecha tan temprana como junio de 1755, dedicar una publicación sobre el *Campo Marzio* a Robert; la publicación no vio la luz hasta 1762 pero la promesa se mantuvo. A esto hay que añadir las citas literarias que hiciese Piranesi al arquitecto británico tanto en el *Parere su l'architettura* de 1765 como en su *Diverse maniere* de 1769.

Si la obra de Adam supuso, incluso la ejecutada en los años sesenta, un canto a la libertad, a la adaptación imaginativa de las formas antiguas frente a la copia estricta llevada a cabo por los neoclásicos europeos, y al uso sutil y variado del ornato en sus decoraciones, sus escritos, recogidos en *Works in Architecture*, pretendieron dar la base teórica al desarrollo de esta creación arquitectónica¹². Se ha querido ver en estos escritos la influencia de las teorías desarrolladas por Piranesi en su *Parere* y en su *Diverse maniere* —teorías que formaban parte, a su vez, de los enunciados artísticos de los pensadores iluministas británicos— olvidándose de la anticipación que supone la obra ejecutada por Adam.

En sus *Works in Architecture* de 1773-1779 Robert Adam establecía las premisas de una posición artística basada en la nueva *sensibilidad*, posición que había caracterizado su obra desde la década de los sesenta. Frente a las restricciones artísticas del clasicismo renacentista y de la recuperación mimética que el neoclasicismo estaba imponiendo en toda Europa, Adam de-



Robert Adam: biblioteca de Kenwood House, 1767. Articulación compleja de formas espaciales variadas, la bóveda, el ábside, con una elegante decoración.



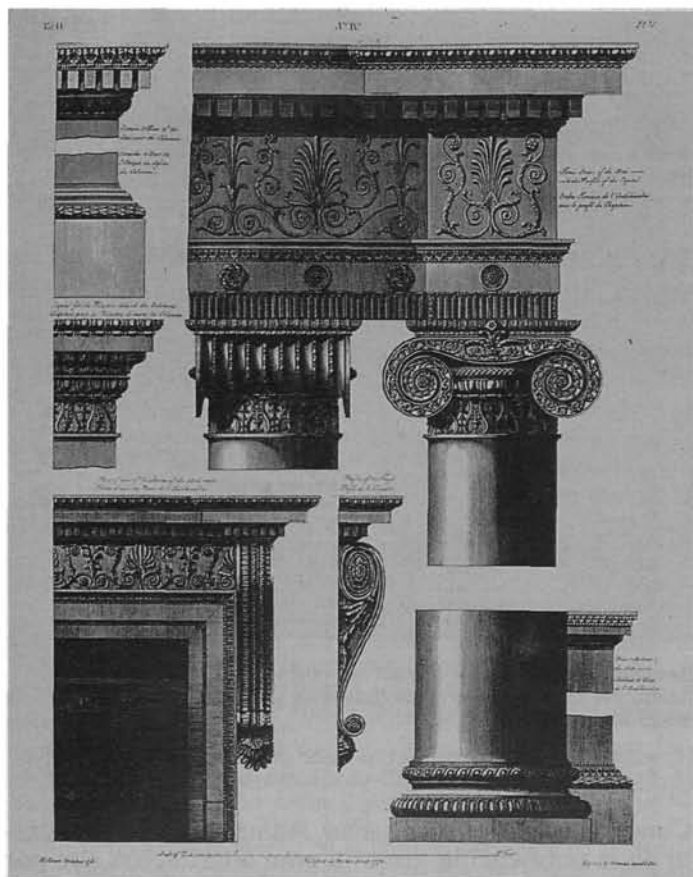
Robert Adam: detalle del orden arquitectónico en la antesala de Syon House, 1761.

fendía una libertad artística basada en la nueva concepción del artista como *genio*; para él las reglas ofuscaban la creación mientras que la *genialidad* era la que permitía al artista desarrollar una obra variada y novedosa, distinguiéndola de aquella surgida del artista mediocre en su aplicado seguimiento de las reglas y las formas preestablecidas. Sin embargo, esa libertad, base de las búsquedas del *genio*, debía guiarse por el *buen gusto*. Adam consideraba que la Antigüedad, en justa correspondencia con la genialidad y buen gusto de la época, presentaba los modelos que debían guiar la educación del artista; su *genialidad* y su *buen gusto* le permitirían transformar el bello espíritu de las obras antiguas, desarrollando una opción claramente personal.

A su vez Adam promulgó, a través de su obra temprana, la libre utilización de los diversos episodios de la arquitectura antigua y moderna; su conocimiento de las formas arquitectónicas le permitió moverse entre ellas con gran sutileza y facilidad de interpretación, dando lugar a un estilo novedoso y genial. La libertad con que las utilizaba no era mas que el producto del concienzudo y exhaustivo estudio de éstas impuesto por su maestro Clérissseau. Adam estaba convencido de que en la antigüedad los elementos arquitectónicos se combinaban libremente adaptándose a las

situaciones más diversas y que fue el Renacimiento, a través de sus grandes maestros, el que sistematizó la utilización de los motivos de la arquitectura antigua impidiendo su desarrollo natural¹³.

Como la gran mayoría de los arquitectos británicos de la segunda mitad del siglo XVIII, Robert Adam no optó por una alternativa arquitectónica concreta en la famosa polémica entre los pro-romanos y los pro-griegos que se desarrolló fundamentalmente a partir de los cincuenta. Si sabemos, por la correspondencia mantenida por Robert con su familia¹⁴, del interés frustrado de Adam por viajar a Grecia, entendemos que la arquitectura griega suponía para el arquitecto un objetivo de estudio y de referencia. Su relación con Allan Ramsay, quien en su *Diálogo* establecía la primacía del arte griego frente al romano, al que le atribuía no haber contribuido a cambiar el estándar de gusto impuesto por los griegos y mantenido a través de la cristiandad¹⁵, pudo fomentar sus deseos de viajar hacia la cuenca oriental del Mediterráneo. Adam estudió la antigüedad romana, impregnándose de su espíritu, y a través de su conocimiento pudo concederse las licencias que lo llevaron a la creación de un nuevo estilo. Sin embargo, no tuvo inconveniente en apoyarse formalmente en arquitecturas que, divulgadas por los li-



Robert Adam: detalles de los órdenes arquitectónicos en la antecámara de Syon House, 1761. Grabado por G.-B. Piranesi.



Robert Adam: Palacio de Diocleciano en Spalato, sistematización de la ciudad y su entorno. Dibujos de 1757. Publicación, 1764. (Foto: G. Butler).

bros de los viajeros –Palmyra de Robert Wood–, procedían del Levante mediterráneo.

Fuese por influencia de Ramsay o por la del ambiente neo-palladiano en que se formó, Adam mostró un fuerte rechazo hacia dos de los elementos que su amigo Piranesi más exhaustivamente defendió, el orden toscano y el compuesto, dejando constancia escrita de ello en 1763¹⁶ y posteriormente en sus *Works*. Ya con anterioridad, en sus *Elements of Criticism* de 1762, Kames había rechazado el orden compuesto en favor de la corrección de los órdenes griegos¹⁷.

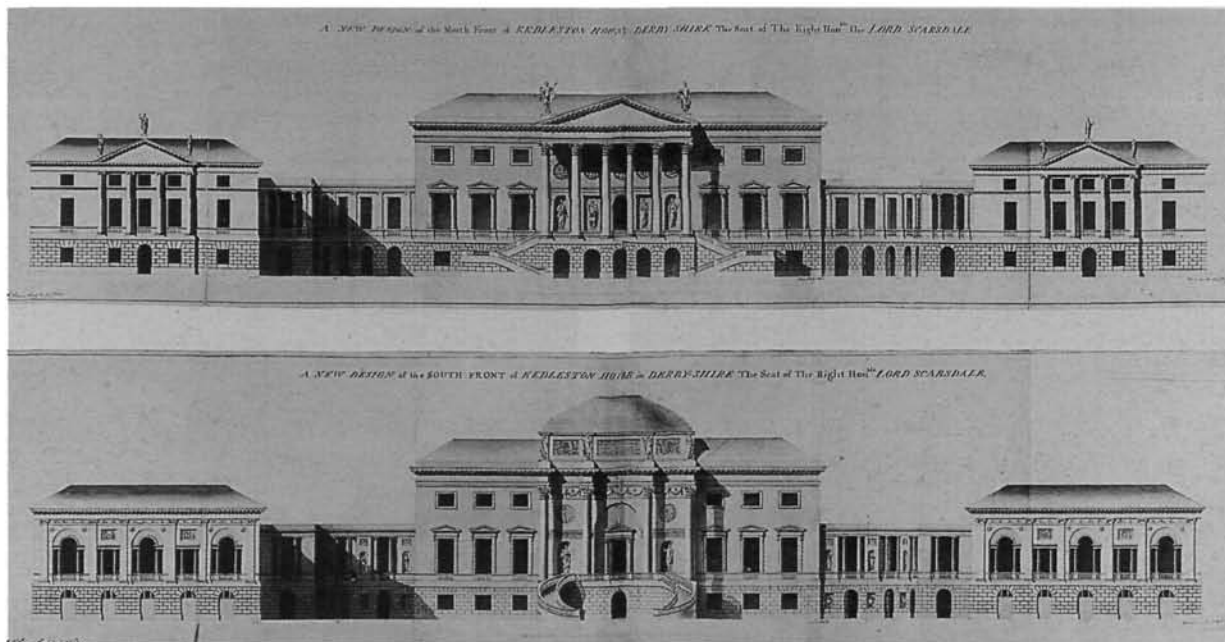
Piranesi inició su controvertida polémica pro-romana con la publicación en 1761 de su *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani*, cuando Adam y Ramsay ya habían abandonado Italia. La admiración de Piranesi por Ramsay quedó patente, al igual que hizo con Adam, en la inscripción de su nombre en el V. II de sus *Antichità romane*. Sin embargo, fue a partir de *Della magnificenza* cuando Piranesi iniciase su ataque contra todas las publicaciones pro-griegas, entra ellas el *Dialogue on Taste* de Ramsay. Adam se mantuvo fiel a su sentido artístico permaneciendo alejado de las tendencias más académicas.

Si los ambiciosos proyectos de publicar, en principio, una reedición del estudio de Desgodetz, y posteriormente, las grandes estructuras de las termas y Villa Adriana, no llegaron a realizarse, sufrió mejor suerte la publicación sobre las ruinas del Palacio de Diocleciano en Spalato. Así pues, antes de su regreso definitivo a Inglaterra, el grupo de delineantes de Adam visitó Dalmacia en compañía de Clérissieu, per-

maneciendo en Spalato durante cinco semanas del verano de 1757. Adam había estado planeando este viaje durante el último año de su estancia en Roma. Se había interesado por la arquitectura doméstica de la Roma antigua y pretendía estudiar un asentamiento que no hubiera sido hasta el momento objeto de estudio o publicación alguna, permitiendo su presentación en sociedad como su original contribución al tema. Esto le traería honor como estudioso y arquitecto, dándole una reputación que le interesaría para iniciar su práctica¹⁸.

El palacio del emperador Diocleciano constituía un buen ejemplo de la arquitectura romana tardía. Una gran fortificación residencial del siglo IV con dos vías arcadas que se cruzan en el centro, produciéndose un ensanchamiento del cardo que se convierte en el peristilo por el que se accede a la zona palaciega. A pesar de las construcciones injertadas en su interior y de que el edificio hubiese servido de cantera en época medieval, Robert tuvo como objetivo el estudio y mediciones del estado presente así como su hipotética reconstrucción. El palacio albergaba las estancias oficiales en una larga galería en la fachada meridional, mirando al mar. La Porta Aurea, en el lado norte, era la entrada principal, encontrándose en buen estado de conservación. Las ruinas de Spalato se mostraban a Robert como un ejemplo de las características del diseño romano tardío, de las llamadas formas decadentes que caracterizaban la arquitectura de esa época.

En cinco semanas el trabajo estaba terminado. Los autores habían conseguido estudiar tanto la plan-



Kedleston Hall, 1760, alzado norte según proyecto del neopalladiano James Paine y alzado sur con las intervenciones de Robert Adam. Observamos el rechazo al pórtico en el alzado sur que se resuelve mediante un sistema compositivo en arco de triunfo tras el que emerge la cúpula que corona el salón posterior.

ta del palacio, como la de la ciudad y su entorno; adjuntaban perspectivas generales de la ciudad y de cada una de las estructuras romanas que la componían. Los alzados, las secciones, tanto de la entidad como de sus edificios, con sus mediciones y sus proporciones, y con los detalles de sus órdenes y de su ornamentación, componían el estudio llevado a cabo bajo la guía de Robert Adam. El volumen de Spalato fue finalmente publicado en 1764 con láminas de Bartolozzi, Santini,

Cunego, Zucchi y Clerisseau. Adam vaticinaba el éxito de la publicación, dada la gran admiración que por la arquitectura griega y romana sentían los británicos en esos momentos en los que se imponía para cualquier arquitecto su conocimiento y la imitación de la *manera antigua*¹⁹. El *Grand Tour* culminaba con la visita de la obra palladiana a su regreso al Véneto, lugar desde el que se inició la vuelta definitiva a Inglaterra en el otoño de 1757.

Robert Adam: Cripto-pórtico del Palacio de Diocleciano en Spalato, Dibujos de 1757. Publicación, 1764.



1. Lilia Maure Rubio, «Christopher Wren: la aportación inglesa al desarrollo de la arquitectura moderna», en *Goya* n° 265-266, 1998, pp. 289-302.
2. En 1754 Allan Ramsay fundó en Edimburgo la *Select Society* para el debate liberal, de la que Robertson, Hume y Adam Smith fueron las figuras más representativas.
3. «The present taste of architecture was formed, not upon the palaces and dwelling-houses of the ancient Greeks and Romans, of which there were no vestiges at the revival of the arts, but upon their temples and other public buildings, from which the ornamental part has been borrowed and applied to domestic use, in a manner abundantly absurd for the most part, and which, nevertheless, custom has rendered agreeable to the sight». Allan Ramsay, «Dialogue on Taste», *The Investigator* n° CCCXXII, 1755.
4. Lilia Maure Rubio, «El viajero y la Ilustración: la búsqueda de un nuevo orden arquitectónico», en *Goya* n° 243, 1994, pp. 138-148.
5. John Fleming, «Allan Ramsay and Robert Adam in Italy», *The Connoisseur*, marzo 1956, pp. 78-84.
6. «The buildings of the Ancients are in Architecture, what the works of Nature are with respect to the other Arts; they serve as models which we should imitate, and as standards by which we ought to judge: for this reason, they who aim at eminence, either in the knowledge or in the practise of Architecture, find it necessary to view with their own eyes the works of the Ancients which remain, that they may catch from them those ideas of grandeur and beauty, which nothing, perhaps, but such an observation can suggest.» Robert Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro (sic) in Dalmatia*, London, 1764, p. 1.
7. John Fleming, *Robert Adam and his circle*, London 1962, p. 115.
8. Para un completo estudio de Clérissieu véase Thomas J. McCormick, *Charles-Louis Clérissieu and the Genesis of Neo-Classicism*, New York 1990.
9. Se ha hablado mucho de la posible influencia de Piranesi en Clérissieu, en relación con la que Pannini ejerció sobre él en su etapa de aprendizaje. El estudio comparativo de los dibujos de estos tres artistas muestra, a mi entender, un mayor dramatismo en la obra de Piranesi, frente a una interpretación más sosegada que, en la línea de Pannini, presenta Clérissieu. Véanse los comentarios de Henri Focillon al respecto en *Giovanni-Battista Piranesi, 1720-1778*, París, 1918, p. 56.
10. Para la relación entre Robert Adam y Piranesi véase Damie Stillman, «Robert Adam and Piranesi», *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, New York 1967, pp. 197-206.
11. John Fleming, «An Italian Sketchbook by Robert Adam, Clérissieu and Others», *The Connoisseur*, nov 1960, pp. 186-194.
12. «We beg leave, however to observe that among architects destitute of genius and incapable of venturing into the great line of their art, the attention paid to those rules and proportions is frequently minute and frivolous. The great masters of antiquity were not so rigidly scrupulous, they varied the proportions as the general spirit of their composition required, clearly perceiving that however necessary these rules may be to form the taste and to correct the licentiousness of the scholar, they often cramp the genius and circumscribe the ideas of the masters», en *The Works in Architecture of Robert and James Adam*, London, 1773, p. 2.
13. «Variety and gracefulness of form, so particularly courted by the ancients, have not been objects of much attention to modern artists. Bramante, Raphael and Michael Angelo, those great restorers of the arts, almost entirely neglected this pleasing source of beauty. Pyrrho Ligorio in his Papa Giulio lodge in the Vatican garden, and some few masters of the Roman School, excited by the example of the ancients, which were always before their eyes, made some feeble efforts to revive this elegant mode, which since their time has been but little cultivated by Palladio, Jones, or any of the celebrated masters of this art; and it is only of late, that it has been again introduced into Great Britain with some rays of its ancient splendour», en *The Works*, ob. cit. pp. 2-3.
14. Gran parte de esa correspondencia queda recogida por John Fleming en *Robert Adam and his circle*, London, 1962.
15. Allan Ramsay, ob. cit. pp. 37 y 38.
16. Carta a Lord Kames del 31 de marzo de 1763.
17. Henry Home, *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762, p. 256.
18. «The Publick baths of which Two remain pretty entire at Rome, Viz. those of Diocletian and Caracalla Have been amongst the most extensive and Noble Buildings of the Ancients. By them these Emperors have shown Mankind that true Grandeur was only to be produced from Simplicity and largeness of Parts and that conveniency was not inconsistent with decoration. On them therefore I bent particularly my attention. And though any Accident shou'd for ever prevent me from publishing to the World my Drawings and Reflexions on that subject, Yet I must own they contributed very much to the improvement of my Taste, and enlarged my notions of Architecture whilst at the same time those of Diocletian afforded the first Hint about undertaking this Work which I now lay before the Publick.», en Robert Adam, «Reasons and Motives for Undertaking the Voyage in Dalmatia», Edinburgh Record Office, GD18/4953. Véase Dora Wiebenson, *Sources of Greek Revival Architecture*, London, 1969, pp. 88-89.
19. Robert Adam, *Ruins of...*, ob. cit. p. 4.

Robert Adam: Atrio del Palacio de Diocleciano en Spalato, Dibujos de 1757. Publicación, 1764.

